

ШЕКСПИРОВСКИЕ ЛЕКЦИИ В БЕЛИНКЕ

А. В. Маркин

Трагик в провинции: Шекспир в Свердловске шестидесятых — семидесятых

Хочу начать с кадров, с которых, вероятно, началось мое личное знакомство с творчеством Шекспира. Знакомство началось удачно, с поединка на рапирах (ил. 1).



Ил. 1. Иннокентий Смоктуновский — Юрий Деточкин,
Юрий Деточкин — Гамлет. Фильм «Берегись автомобиля»,
эпизод репетиции финала

© Маркин А. В., 2017

Это конец фильма Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля». Одна из лучших советских комедий была поставлена в 1966 г. на «Мосфильме». На сцене любительского театра Юрий Деточкин (Смоктунковский) исполняет роль Гамлета, следователю Максиму Подберезовикову досталась гораздо более скромная роль Лаэрта. Вообще, очевидно, что в этом театре Деточкин — звезда: Подберезовиков запомнил его в роли Чацкого. Похоже, в режиссерской трактовке Евгения Александровича, директора театра (роль исполнил Евгений Александрович Евстигнеев), сцена поединка Гамлета с Лаэртом и гибели обоих является финальной, без заключительного диалога Горацио и Фортинбраса.

Фильм я впервые посмотрел в глубоком детстве, но уже тогда усвоил, что играют «Гамлета», что роль Гамлета исполняет Деточкин, а пьеса написана Шекспиром. Для зрителей постарше и поумнее было ясно и другое: этот эпизод является пародийной отсылкой к знаменитому фильму, поставленному в 1964 г. Григорием Козинцевым. Там Гамлета играл тот же Смоктунковский. И отсылка эта была явно не безобидной. Евгений Александрович — злая карикатура на самого мэтра. «А не замахнуться ли нам на Вильяма нашего Шекспира?» Эта академическая манера размышлений в аудитории, это своеобразное красноречие создают не просто комически сниженный образ интеллектуала. В герое Евгения Александровича узнается сам Григорий Михайлович, который тоже любил порассуждать.

Так же, заметим, Леонид Гайдай в «Иване Васильевиче» пародировал знаменитую сцену пира опричников из «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Эйзенштейн умер в 1948 г. и не мог увидеть фильм Гайдая, снятый в 1973 г. А Козинцев, умерший в 1973 г., фильм Рязанова наверняка видел. Рязанов был учеником Козинцева. И трудно не вспомнить при этом случае Фрейда, отца нашего.

Постановка «Гамлета» в «Берегись автомобиля» — это шекспировский прием, сцена на сцене. Гамлет устраивает мышеловку для Клавдия. Козинцев при просмотре «Берегись автомобиля» должен был чувствовать себя не Клавдием, а королем Лиром. Именно Козинцев создал в XX в. то, что можно было бы назвать русским шекспировским каноном.

Алексей Бартошевич, замечательный театровед и шекспировед, родившийся в 1939 г., свидетельствует, что для его поколения

главное событие русской шекспирианы — «Гамлет» Любимова, с Высоцким, в декорациях Давида Боровского.

Это свидетельство невозможно оспаривать. Но нельзя забывать, что аудитория любимовского «Гамлета» — это столичная интеллигенция. Аудитория, конечно, сверхвлиятельная, но, в сущности, очень небольшая, несколько тысяч человек.

Вне столиц, для провинциальной публики Шекспир — это не сцена, а экран; телевизионные версии спектаклей тоже ближе к кино, чем к театру.

Неизбежная скромность театральной жизни провинции выявляет общую тенденцию детеатризации Шекспира в XX столетии. Шекспир на сцене невозможен.

Играть Шекспира «традиционно» — значит играть не Шекспира, а театральную традицию, заведомо оставив в ней одни общие места. Любая неэкспериментальная постановка, аккуратна, слово за словом переносящая на подмостки текст пьесы, превратится в набор невыносимых условностей, которые актеры не смогут сыграть, а зрители вытерпеть. Шекспира нельзя играть реалистически, внося в него непредусмотренные историзм и психологизм; тогда Дездемона должна была бы сказать: «ОК, спасибо, но только если тебе так дорог твой платок, ты мне его лучше не дари. А то знаешь, всякое бывает. Вдруг потеряю, а то и украсть могут». Что до экспериментальных («концептуальных») постановок, то в основном они представляют собой самое пошлое кривляние, рассчитанное на плебейские вкусы.

Зритель в шекспировском театре *видел* и парусный флот, и огромную армию на марше, и дворцовый прием, и дремучую чашу, и полеты эльфов.

Современный зритель видит лишь то, что ему показывают; то есть очень немного. Помочь его бедному воображению может только кино.

И только в кино возможна точная, на радость педанту, реконструкция театрального представления шекспировской эпохи. Поэтому Шекспир оставляет театр — особенно провинциальный, где у актеров нет имен.

Вот и мои шекспировские впечатления с театром связаны менее всего. Они сложились в сюжет, который я определяю как провинциальный: он, вероятно, отличается от того, который мог быть сформирован столичными театральными постановками.

В 1957—1960 гг. в издательстве «Искусство» вышел черный восьмитомник, который и по сей день остается лучшим отечественным изданием Шекспира. Изданный массовым тиражом, он, однако, был снабжен достойным, хотя не академическим справочным аппаратом, включавшим большие статьи и неплохие комментарии. Издание подготовили серьезные шекспироведы, Александр Абрамович Аникст и Александр Александрович Смирнов. Оно было эффектно оформлено Андреем Гончаровым, учеником Фаворского, начинавшим вместе с Дейнекой и Пименовым. Цвета обложки — черный, золотой, красный. Была еще суперобложка, но она быстро истрепалась. В старой постановке балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Свердловском оперном «Танец рыцарей» был сделан черным и красным. На художника повлияло гончаровское оформление.

Восьмитомник стал украшением многих библиотек. Все восемь томов я прочел от корки до корки в возрасте 12—13 лет. Я был прилежным маленьким снобом, прекрасно понимал, что читать такие книги — значит отличаться от толпы. От того чтения в общем-то мало что осталось. Хроники понравились больше, чем трагедии. Запомнились комедийные перепалки с забавной игрой слов и несколько важных монологов, особенно из «Меры», в сцене Изабеллы и Анджело:

И з а б е л л а:

О, если б все имеющие власть
Громами управляли, как Юпитер,
Сам громовержец был бы оглушен.
Ведь каждый жалкий, маленький чиновник
Гремел бы в небесах,
И все гремел бы. Небо милосердней:
Оно своею грозною стрелой
Охотней дуб могучий поражает,
Чем мирту нежную. Но человек,
Но гордый человек, что облечен
Минутным, кратковременным величием
И так в себе уверен, что не помнит,
Что хрупок, как стекло, — он перед небом
Кривляется, как злая обезьяна,
И так, что плачут ангелы над ним,
Которые, будь смертными они,
Наверно бы, до смерти досмеялись

Пер. Т. Л. Шепкиной-Куперник

К сонетам же я остался равнодушен — и до сей поры, хоть в маршаковских переводах, хоть в пастернаковских.

Помимо этого чтения, событиями стали две прекрасные экранизации «Двенадцатой ночи». Первая — 1955 г. с Кларой Лучко, постановка незабвенного Яна Фрида (1908–2003). Вторая — постановка Питера Джеймса в «Современнике», записанная в 1978 г., с Мариной Нееловой, Юрием Богатыревым, Олегом Табаковым, Анастасией Вергинской.

Конечно, не забуду «Антония и Клеопатру», спектакль вахтанговцев, записанный в 1980 г., с великолепными Ульяновым-Антоном и Лановым-Октавианом. Увы, 55-летней Юлии Борисовой роль Клеопатры не подходила.

И, конечно, мои сверстницы рыдали, когда смотрели «Ромео и Джульетту» Дзеффирелли, 1968 г., с Оливией Хасси и Леонардом Уайтингом, с музыкой Нино Рота.

What is a youth?
Impetuous fire.
What is a maid?
Ice and desire.
The world wags on.
A rose will bloom,
it then will fade
So does a youth.
So does the fairest maid.

Да и я посмотрел его раз пять или шесть и, кажется, уже тогда оценил гениальную игру Джона Макинери — Меркуцио.

Ну, а «Гамлет», посмотренный подростком в нашем театре драмы, не оставил вообще никаких воспоминаний.

Потом началось более или менее профессиональное чтение. Несколько текстов о Шекспире оказались больше, чем литературоведением. Статья Белинского «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»: она одна уже позволяет говорить о Белинском как о серьезном критике. Гениальный анализ Гамлета в «Психологии искусства» Льва Семеновича Выготского. Эссеистика Наума Яковлевича Берковского и Леонида Ефимовича Пинского.

Но, как и для многих других, главным звеном шекспировской цепи стали для меня фильмы Козинцева.

Фильмы эти принято сейчас ругать. Почитал то, что пишется в блогах интеллектуалов.

Александр Павленко: «*Король Лир* — фильм абсолютно никакой, несмотря на замечательных актеров».

Ворчун: «Юри Ярвет очень плохо говорил по-русски. Не только с акцентом, но вообще плохо знал русский... Фокус заключается в том, что роль Лира — одна из сложнейших в мировом репертуаре. И когда на экране сооружают такого зомби — лицо от одного актера, голос от другого — не может получиться убедительно. Маска вместо лица получается. И когда вокруг живые лица (ну, ладно, Себрис и Галина Волчек играли отвратительно, но Даль — замечательно!), то маска, напыленная на главного героя, уничтожает все доверие к показываемой истории».

Тот же блогер противопоставляет снятое в «Лире» первоначальному замыслу: «Предполагалось — атмосфера непрерывно лязгающего железа, воинские заставы на дорогах и вторжение "благородных французов" ради защиты короля Лира на полном серьезе — высадка, как высадка союзников в хронике Второй Мировой, резня, сожженные деревни, Лир с Корделией в "лагере для перемещенных лиц" — хоть и средневековые, а грязная война. Идея у Козинцева была такая: хорошие и плохие перерезали друг другу глотки и осталась залитая кровью пустошь».

Но вместо этого мы видим бегущих куда-то статистов и Адомайтис красиво поджигает какую-то непонятную соломенную крышу.

Там в финале фильма есть несколько кадров, как я понимаю, оставшихся от первоначального замысла — когда мертвых Лира и Корделию уносят солдаты, плачущий Шут сидит на обочине дороги и один из солдат пинком отшвыривает его в сторону. Это сильно и если бы весь фильм сделан так — был бы шедевр.

Похоже, сам Козинцев испугался того, что у него начало получаться, и быстро снизил градус фильма до «тепленького».

Еще у кого-то: «Фильм плоский».

Я пересмотрел и «Гамлета», и «Короля Лира». Что ж, впечатление осталось сильным. Я уж не говорю о том, что это на голову выше большинства тех современных экранизаций Шекспира, которые довелось видеть. Козинцев явно понимал Шекспира лучше, чем Майкл Редфорд. Тот снял «Венецианского купца» так, будто это пьеса о трагедии еврейского народа. На постановках Коляды, на «Гамлете» и «Лире» в «Сатириконе» лучше не буду останавливаться, чтобы меня не сочли человеконенавистником.

В фильмах Козинцева и Смоктуновский хорош, и Ярвет, и море, и скалы, и нищие скитальцы, и процессия с телом Гамлета, и безумие Лира. И музыка Шостаковича, разумеется.

В Советском Союзе издания и постановки Шекспира были частью культурной политики партии. СССР считался вершиной цивилизации. Строитель коммунизма должен обогатить свой разум всеми достижениями культуры человечества. Официальный интернационализм никогда не был заменен ксенофобией и шовинизмом. Но по мере того, как Советский Союз все больше отгораживался от внешнего мира, интернационализм из внешнего превращался во внутренний.

Это, конечно, парадоксальное явление. Вместо того, чтобы контактировать с внешним миром, СССР этот мир создает внутри себя. Мировая литература должна была стать частью литературы советской. Поэтому поощрялись переводы, издания, постановки, изучение мировой классики. Однако работа, направленная на создание новой советской культуры, порой приводила к непредусмотренным результатам.

Алексей Юрчак, автор лучшей книги о позднесоветском обществе, анализирует феномены советской культуры и показывает, что в их основе лежит асимметрия между тем, что они должны были значить в соответствии с официальной идеологической установкой, и тем, что они реально значили для общества. Попросту говоря, вместо того, чтобы утверждать и демонстрировать неизбежность советского строя, они этот строй подрывали (иногда вопреки сознательному желанию создателей).

Фильмы Козинцева «Гамлет» и «Король Лир» относятся к числу текстов, в которых этот парадокс наиболее очевиден. Лучше всех написал о них Александр Эткинд. В его книге «Кривое горе» речь идет о том, что жертвы советской истории XX в. так и не были по-настоящему оплаканы и похоронены. И этим определены многие неврозы и комплексы российского общества и многие попытки отдать долг памяти. Шекспировские экранизации Козинцева рассматриваются именно в этом контексте.

В целом «Кривое горе» показалось мне менее интересным, чем другие книги Эткинда («Эрос невозможного», «Содом и Психея», «Хлыст», «Толкование путешествий», «Внутренняя колонизация»). Во-первых, она написана по-английски, а по-русски издана не в авторском, а лишь в авторизованном переводе. Отсюда

несколько смысловых ошибок, которых сам Эткинд бы не допустил. Во-вторых, соответственно, книга адресована англоязычной аудитории. Поэтому для отечественного читателя там многовато самоочевидной информации. Впрочем, возможно, я ошибаюсь. Русскоязычному читателю тоже уже надо объяснять, кто такие Михоэлс, Козинцев и Рязанов.

А. Эткинд отмечает достоверность козинцевских образов. Доспехи Призрака были так тяжелы, что носить их мог только чемпион по борьбе. Историческую достоверность фильма, ставшего, по словам вдовы Козинцева, «прямым ответом на нашу жизнь», обеспечил Иннокентий Смоктуновский (ил. 2).



Ил. 2. Иннокентий Смоктуновский — Гамлет

Эткинд пишет: «Смоктуновский — участник Второй мировой войны, прошедший от Курска до Берлина, — сыграл в фильме самого себя, солдата великой войны и свидетеля террора. Это человек, который считает свою страну тюрьмой, но не знает, почему так получилось и что можно сделать». Гамлет ведет расследование, действуя рационально, последовательно и отважно, а когда узнает истину, так же отважно мстит. Финальная же сцена — погребальная процессия Гамлета, придуманная Козинцевым, — стала, по словам Эткинда, «возвышенной литургией траура, уникальной

в советском искусстве. После смерти Гамлет завершил работу горя, которая оставалась трагически незаконченной при его жизни. Эта мощная находка помогла Козинцеву превратить шекспировскую оргию мести в советскую мечту о горе. Таково было его собственное желание, но в то же время и коллективный проект — стремление достойно похоронить советских мертвецов, неоплаканных и неотмщенных. Отложенные на поколение, похороны наконец состоялись» [Эткинд].

«Короля Лира» Эткинд называет «имперским фильмом», имея в виду, что в нем на первый план выходит не личность, а судьба империи. Разруха, хаос, толпы беженцев, атмосфера насилия — это и образ СССР времен террора и войны, и предсказание недалекого распада.

Почти ровесником Козинцева и человеком того же культурного типа был литературовед Леонид Ефимович Пинский. Его аудитория, конечно, была на несколько порядков уже, но влияние он оказал не менее глубокое, а его трактовка Шекспира была столь же симптоматичной. «Шекспир» Пинского, опубликованный в 1971 г., — это тот случай, когда литературоведение преодолевает самое себя, становится литературной эссеистикой самого высокого класса. Только в России эссеистика — низкий жанр, во всех прочих странах к эссеистам относятся серьезно. Эссеистами были Монтень, Паскаль, Ларошфуко, Рескин, Карлейль, Ницше, Бергсон. Книга Пинского — пожалуй, нелегкое, но увлекательное чтение, доставляющее радость эстетического, а не только интеллектуального свойства.

С Григорием Козинцевым они были друзьями, сотрудничали, хотя не следует преувеличивать степень влияния Пинского на Козинцева или наоборот. Пинский трактует Гамлета не так, как Козинцев. Гамлет Козинцева должен узнать, чтобы действовать. Для Пинского, напротив, принципиально важно, что Гамлет — не узнающий, а знающий герой. Приехав в Эльсинор, он уже знает, что такое человек и что такое мир: буйный сад, где властвует лишь дикое и злое. А раз так, в действии нет смысла. Нет смысла размахивать мечом, чтобы потом править Розенкранцами и Гильденстернами. Меланхолия и бездействие Гамлета — это нормальное состояние мыслящего человека, знающего свое время. Но это не означает покорности. От природы Гамлет наделен гордой и деятельной натурой. Пинский пишет: «После печальных

размышлений на кладбище, после похорон Офелии — Гамлет как будто находит наконец решение: будь что будет. Он не должен искусственно создавать условия для мести. Если разум не может найти решения, надо предоставить все ходу вещей, который укажет подходящий для дела момент... Итак: «Хвала внезапности: нас безрассудство иной раз выручает там, где гибнет глубокий замысел: то божество намерения наши довершает, хотя бы ум наметил и не так» (V, 2) [Пинский, 1971, 148—149].

Далее: «Это значит отдаться безрассудно разумной, непостижимо последовательной, иррациональной, неясной «судьбе». Здесь и уступка разуму — все в жизни в целом, как в механизме, детерминировано: «Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь». И одновременно — уступка деятельной натуре: все дело в том, что надо быть всегда готовым, «готовность — это все» (V, 2). От нас зависит не момент достойного поступка, не время, а только наша всегдашняя готовность к нему» [Там же, 149]. Исследователь замечает, что такой итог вовсе не означает, что меланхолия сменяется бодрой и веселой готовностью действовать («Какая тяжесть лежит у меня на сердце»). Но итоговое свое действие Гамлет в самом деле совершает как будто случайно. Пинский называет развязку «самой удивительной сценой в трагедии», самой странной у Шекспира.

«Развязка поражает механической случайностью заключительного поступка — развязка и не вполне «достойна» героя, и не вполне «разумна». Столько случайностей — обмен рапирами, ошибка с отравленным питьем, предсмертное признание королевы, признание Лаэрта. Мы всегда ожидали, всегда знали, что герой отомстит, но такая форма долгожданного выполнения долга неожиданна — для нас, для всех участников сцены, для самого героя, даже для интригана Клавдия» [Там же]. Гамлет ни словом не вспоминает о своем долге перед отцом, если мстит, то мстит, скорее, за себя. И в силу своей кипучей натуры. Но и одной натуры было недостаточно, чтобы осуществилась развязка.

Пинский: «Ее подготовило время («время» у Шекспира, между прочим, означает совокупность многообразно конкретных, до конца непредвидимых условий). Развязка венчает всю

...повесть

Бесчеловечных и кровавых дел,

Случайных кар, негданных убийств,
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На голову зачинщиков. —

В катастрофе сказалось безумие целого, «механизм» вышел из повиновения, сработал неожиданно. Но, если угодно, здесь есть и некий разум, некая роковая справедливость целого. К счастью, жизнь как целое, утешаемся мы, не сводится к «бесчестной игре», к подлому плану власть имущих, к их малому разуму» [Пинский, 150].

Когда Пинский писал о том, что от человека зависит не момент достойного деяния, но готовность его совершить, он имел в виду, что сам был готов.

Леонид Ефимович Пинский родился в 1906 г., преподавал в легендарном ИФЛИ, был ополченцем, в 1951 г. по доносу Якова Эльсберга был арестован и осужден, реабилитирован в 1956 г. По возвращении стал одной из крупнейших фигур диссидентского движения. Гостями его «пятниц» были Варлам Шаламов, Венедикт Ерофеев, Александр Галич, Виктор Некрасов; его друзьями и знакомыми были Надежда Мандельштам, Евгения Гинзбург, Григорий Померанц, Борис Чичибабин, лианозовцы. Его подпись стоит во многих петициях и коллективных письмах в защиту политзаключенных.

Немало мемуаристов отмечают исключительные личные качества Пинского: его мужество и честность. В общем, это вдохновляющий образ героического борца с режимом. Но есть и другие свидетельства. Вспоминают высокомерие Пинского, а также его поразительную беспечность. В своей квартире он совершенно открыто хранил материалы, которые, безусловно, могли стать основанием для судебного преследования инакомыслящих. Эти материалы он предоставлял в распоряжение малознакомым и вовсе незнакомым людям, за которых порой не мог поручиться никто из тех, кому он мог доверять. Такие же случайные люди получали доступ на собрания в его квартире. Судя по всему, в диссидентских кружках безответственность была в порядке вещей, но поведение Пинского было каким-то особенно вызывающим. Конечно, в первую очередь рисковал он сам. Подобно своему Гамлету, он был готов принять бой в любой момент: от человека зависит не выбор момента для достойного поступка, но лишь

готовность его совершить. Грань между бравадой и провокацией не всегда очевидна. Но одно дело, если человек думает: меня посадят и об этом узнают на Западе, и другое — если он допускает, что кого-то другого посадят, но это пойдет на пользу делу, потому что об этом узнают на Западе. Гамлет тоже не колеблется, убивая и обрекая на гибель. Как заметил герой Джойса, Гамлеты в хаки стреляют без колебания.

О том, что Козинцев и Пинский раздружились после «Короля Лира», упоминают многие. Бескомпромиссность ученого противопоставляют конформизму художника. Как было на самом деле, не знаю и не хочу знать. Но уверен, что между шекспировскими интерпретациями Козинцева и Пинского есть общность. Общность в том, что обе трактовки *иносказательны*. И Пинский, говоря о датском королевстве, имеет в виду наличную реальность современной истории и современного государства, говорит почти открыто: «всякая подлинная трагедия основана на великом неблагополучии жизни, на ее неустроенности, расстроенности, на какой-то «гнили» общественного и мирового целого, жертвой чего и погибает всечеловеческий герой. С этим трагическим ощущением разлада в мире мы и выходим из зрительного зала» [Пинский, 1971, 150]. Так что оба мэтра пользуются Шекспиром для того, чтобы говорить о себе и о своем времени. Оба они исповедуют принцип активной борьбы со злом.

Козинцев и Пинский — люди одного поколения, у них были сходные условия формирования, воспитания, образования. Оба испытывали то, чего не дай бог никому. И оба парадоксально сохранили революционный идеализм. В 60-е гг. они уже должны были ощущать себя чужаками. Это было время, когда уже сложился новый советский средний класс.

Обычно сейчас средний класс определяют по уровню доходов. В традиционном смысле, это широкий слой горожан, труд которых требует достаточно высокой квалификации и, как правило, университетского образования: инженеры, юристы, врачи, школьные и университетские преподаватели, менеджеры, журналисты.

В конце XIX и в начале XX в. российский средний класс, как и повсюду в Европе, находился в привилегированном положении. Выходцы из крестьянских и купеческих семей, внуки раввинов и сыновья мелаamedов стремились к знаниям и делали успешные карьеры. Тогдашние инженеры строили себе в Екатеринбурге

особняки — вроде дома горного инженера Редикорцева на Тургенева, 28. А директор Екатеринбургского отделения Волжско-Камского банка Маклецкий, живший в доме на углу Тургенева и Первомайской, где сейчас детская поликлиника, на свои средства построил для города концертный зал, действующий по сей день.

После революции какое-то время форма среднего класса в России сохраняется, но содержание явления принципиально изменилось. Привилегии профессора Преображенского («Собачье сердце») и инженера Брунса («Двенадцать стульев») не гарантируются ничем, кроме благоволения власти имущей бюрократии. В годы сталинского террора те, кто еще в двадцатые ощущали себя социальной элитой, утратили не только остатки привилегий, но самое право дышать и жить. Выжившие не могли не ощущать свое время как катастрофу.

Начиная с пятидесятых мало-помалу жизнь в стране нормализуется. Возникает система социальных лифтов, складывается советский средний класс: люди, читающие книги.

Любое сословие нуждается в легитимации, в подтверждении своего права на существование. Дворянин обосновывает свое положение наличием знатных предков. У среднего класса предков нет, он легализует себя через принадлежность к культуре. Главный элемент культуры — корпус классических литературных текстов. Классика приобщает безродного и атомизированного городского интеллигента к целостности мировой культуры.

С другой стороны, в формировании корпуса классики была заинтересована и официальная идеология, все больше стремившаяся представить Советский Союз целью и вершиной исторического пути человечества.

Мы легко представляем коллизию, которая тысячи раз разыгрывалась в любой редакции, на любой киностудии, в любом университете и еще в советское время стала предметом изображения в литературе и в кино. С одной стороны — бюрократ, занимающийся вопросами культуры. Больше всего он боится вызвать недовольствие начальства; его главное умение — улавливать движение идеологической конъюнктуры; он более или менее бездарен и вполне равнодушен к делу. В любом учреждении культуры он выполняет обязанности первого внешнего цензора. Например, в фильме «Осенний марафон». «Этот Саймон

с какой-то расистской (читай — антисоветской. — *А. М.*) статьей выступил. Прогрессивная общественность возмущается, а мы его будем рекламировать?»

Ему противостоит Бузыкин: талантливый и умный человек, дышащий воздухом мировой культуры. К великому неудовольствию начальства, ему без такого Кота Леопольда не обойтись: только он умеет читать по-английски и писать по-русски. Но и Бузыкину не обойтись без начальства, оно его единственный работодатель. Так что отношения сил, формировавших советское пространство классики, были двусмысленными: и конфликтными, и взаимовыгодными. Они позволяли в существующих условиях вести более или менее человеческое существование. Это, думаю, один из факторов, определявших, как правило, настороженное отношение советской интеллигенции к тем, чья позиция имела более радикальный характер.

Поэтом нового поколения и летописцем советского среднего класса стал ученик Козинцева Эльдар Рязанов.

Козинцев приближал классика к своему времени («Наш современник Вильям Шекспир») и сам ощущал себя классиком. То, что признается классикой, начинает функционировать как классика, то есть подвергается ироническому переосмыслению. Такое переосмысление предложено в фильме Рязанова, с которого мы начали.

Снова вспомним спектакль любительского театра. Подберезовиков и Деточкин, все еще в ролях, лежат после поединка на сцене, дожидаясь занавеса. Незаметно для зрителей они обмениваются знаками, свидетельствующими об удовлетворенности сделанным и выражающими дружеское одобрение. И есть еще в этих знаках смысл, который можно выразить примерно как «мы их провели». Они сказали больше, чем сказали, выразили больше, чем предусматривалось навязанными им правилами игры. Но провели они не только зрителей и надзирателей, но и учителей — тех, кто воспринимались в качестве носителей подлинного морального и культурного авторитета и кто сознательно и, конечно, по праву претендовал на эту роль.

В Деточкине нередко видят Дон Кихота. Но его роль, которую он исполняет на подмостках, указывает на другой архетип — на Гамлета. Дон Кихот сражался с мельницами, Гамлет — с реальным злом. Деточкин — Гамлет, решивший, что час настал.

Он приступает к действию, но остается Гамлетом. Его побитый вид, робкое и даже испуганное выражение лица — все это свидетельствует о том, что сомнения не преодолены. В отличие от Дон Кихота, Гамлет вовсе не уверен, что поступает правильно.

Деточкин вовсе не трус. Как и его прототип, он действует энергично и эффективно. Но его действия разрушают также и все то, что он любит и в ценности чего не сомневается: отношения с матерью, дружбу, любовь, возможность творчества. То есть то, из чего состоит обыкновенное счастье нормального человека.

Выступая на суде, Максим Подберезовиков говорит, что Деточкин виновен, но невиновен. Но ведь эту парадоксальную формулу можно легко применить и к прохиндею Диме Семицветову. Дима — обычный человек, разделяющий общечеловеческие ценности. Больше, чем кто бы то ни было, он заинтересован в соблюдении гражданских норм, в порядке и законности. Прежде всего, ненормальными являются условия, в которые он поставлен, когда вместо того, чтобы содействовать производству и обмену, государство преследует тех, кто пытается производить и обменивать. Если объявить умение плавать преступным, преступниками станут все, кто попытается спастись с тонущего судна. Из этого, однако, не следует, что Диму Семицветова надо посадить в Государственную Думу, чтобы он писал нам законы.

Временная дистанция порождает новые смыслы. В финале фильма бритый наголо вернувшийся с зоны Юрий Деточкин улыбается любимой (ил. 3).

По отношению к действию, которое перед зрителем прошло на экране (выслеживание жертв, похищение машин, замечание следов, сигареты «Друг»), — это будущее.

По отношению к действительности, которая отражена и воспроизведена в фильме, которая продолжается, когда завершается действие фильма, — это, пожалуй, прошлое. Деточкин является из того недавнего прошлого, когда срока огромные брели в этапы длинные. И в то же время он наделен чертами революционного идеализма, он верит, что зло может быть опознано и искоренено. Но он — и человек нового времени, как сказано, стремящийся к человеческому счастью. То есть это истинный Гамлет, сын своего отца и призрак самого себя. Эта двойственность гениально сыграна Смоктуновским.



Ил. 3. Иннокентий Смоктуновский — Юрий Деточкин.
История подходит к концу

Пытаясь ускользнуть от гаишника-Жженова, Деточкин отходит от него, не шевеля руками: так, как будто на него надет невидимый панцирь.

Литература

Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М. : Худож. литература, 1971. 605 с.

Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных [Электронный ресурс]. URL:[http:// gefter.ru/archive/12691](http://gefter.ru/archive/12691) (дата обращения: 1.10.2017).